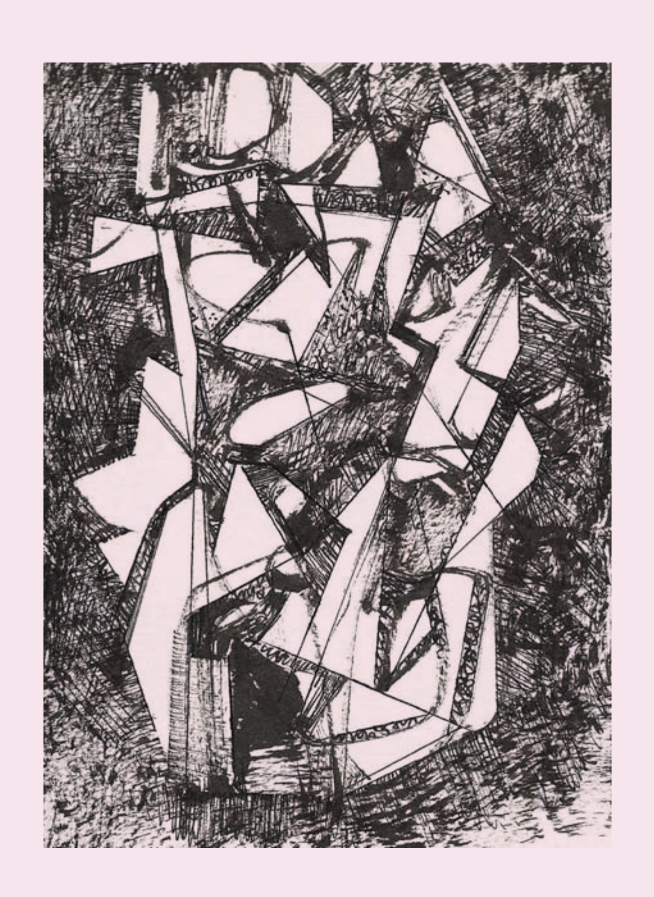
DIBUJAR, PROYECTAR (LXIII)

OTRA VEZ ACERCA DE DIBUJAR (1)

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-103

DIBUJAR, PROYECTAR (LXIII)

OTRA VEZ ACERCA DE DIBUJAR (1)

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-103

C U A D E R N O S
D E L I N S T I T U T O
J U A N D E H E R R E R A

NUMERACIÓN

2 Área
51 Autor
09 Ordinal de cuaderno (del autor)

TEMAS

1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN
0 VARIOS

Dibujar, proyectar (LXIII).
Otra vez acerca de dibujar (1)

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Almudena Gil Sancho.
CUADERNO 427.01 / 5-34-103
ISBN-13: 978-84-9728-501-8
Depósito Legal: M-18916-2014

DIBUJAR, PROYECTAR LXIII
Otra vez acerca de dibujar (1)

ÍNDICE

1. Laboratorio de papeles (1) (30/04/11) 5
2. Laboratorio de papeles (2) (30/04/11) 6
3. Laboratorio de papeles (3) (30/04/11) 9
4. El destino de las imágenes (20/07/12) 13
5. La imagen inmemorial (11/12/12) 16
6. Imagen superviviente (1) (16/12/12) 18
7. La imagen superviviente (2) (31/12/12) 21
8. Leyendo Babelia (26/01/13) 29
9. Ontología del dibujo (07/02/13) 29

1. Laboratorio de papeles (1) (30/04/11)

J. S. Martín. “Oteiza, proyecto, dibujo” (2006).

Yo no dibujo.
… dibujar es una forma de desfallecimiento de la intimidad
Ve el dibujo como derroche de estética sin materialidad, de grafismo sin intencionalidad, de trabajo sin política.

Oteiza, quería crecer como escultor puro, sin dibujo intermedio y por eso no fue capaz de descubrir el dibujar como designio abierto a la ausencia.

Cree que el dibujo no hace vacío activo, no hace espacio, sólo puede mostrarlo como fantasma.
Ve el dibujo (de un escultor) como visualización de un proyecto que no existe, contribución a la demora que propone la hoja vacía.

Oteiza no sabe habitar el papel... no sabe territorializar el designio... sólo “tiene” el espacio tridimensional entre su cuerpo, con sus manos, y la materia.

Hoja vacía, quibla o territorio.
Khôra, ámbito del designio, marco para el trieb.
Dibujo esfuerza, batalla del artista contra el artista, espejo, rechazo de la visión.

Oteiza piensa en términos de espacio y acción (danza, manipulación, juego).
Laboratorio es ámbito de experimentación de tanteos, de conjeturas, de ensayos...

Oteiza es el inventor del artista "explosivo", del explorador gozoso de la "formación", del hombre abierto a lo impersonal (trieb, impuso) configurador... a la búsqueda de grietas... (vacíos-ausencias).

Las familias de Oteiza son series: con el mismo material, con el mismo ritmo, con un mismo impulso (gesto), con una misma negación, etcétera.
Las familias de Oteiza son linajes arrastrados por un desencadenante más o menos preciso, en una apasionada secuencia de ensayos (repeticiones diferenciales).

Procedimiento homeopático.
En el procedimiento homeopático el preparado se fabrica a través de *dinamización*, que consiste en la disolución del principio activo en agua pura y su posterior choque contra una membrana elástica. Se trata de obtener disoluciones con una mínima cantidad de principio activo. Trabajando con hojalata, madera o tiza, Oteiza emplea grandes dosis de principio activo, esfuerzo, material y ocupación de espacio, pero en los dibujos y su combinatoria en familias que ayudan a configurar una pieza, el factor de disolución es realmente alto: es un procedimiento saludable de trabajar como escultor sin producir escultura.

Trabajo sin ninguna finalidad, produciendo como zonas o campos de cultivo a vigilar.
El vacío no es un ente previo sino el producto de la desocupación (ver Palazuelo).

Vacío que es des-aparición, ausencia... que deja como resto un ámbito (amplitud) dispuesto a resistir... la no intervención sobre él.

El vacío es borde-grieta de los objetos... exactitud desprovista de la servidumbre de mostrarse como idea.
Expresión sin imagen.
Oteiza nunca dibuja a posteriori (como los arquitectos), no hace "falsos bocetos".
Oteiza no considera el borde del papel (por esto no dibuja cuando dibuja).
Su laboratorio es un cultivo de seres unicelulares observados en el microscopio del dibujar.

Los seres del hacer ininterrumpido son fósiles, entes germinales y fosilizados... detenidos, separados del fluir que los configura.

Oteiza hace extrañado lo que hace (en la extrañeza) traza como si no fuera él (enajenado).
Aviva lo impersonal de su impulso (trieb) y luego observa lo generado.

Algunos dibujos de Oteiza (láminas de figuras) son tanteos externos, desde fuera, de la apariencia de cosas.
Entonces enfrentaba la obra o; como sistema en que cada parte toma y acepta su valor de su relación con el resto (composición); o como unidad no fragmentada, como presencia de un conjunto unitario objetivador (objetivado, objetivizado).
Para Oteiza cultivo era generación de tentativas, de pruebas diversas, que identifica como arquetipos

Arquetipo. Tipo arcaico, radical, raíz, germen, semilla.

Oteiza evita el pincel,
O dibujos, o collages.

Lo subjetivo no es lo impersonal; es lo interno afectivizado señalador de lo común privatizado.
El artista no busca lo subjetivo, busca lo impersonal, lo cósmico en la dinamicidad de su ajenizado cuerpo.

Añadir....
Quitar....
Dos procedimientos operativos.
Oteiza "Propósito experimental".
Se encierra en la caverna (Platónica? Leibniziana?) En la que no entra la luz de otra inteligencia.

Oteiza se vuelve a su hacer cercano, manual, arropado por el sol y la sombra.

Oteiza en Quosque tándem… muestra un ensayo de <u>museo imaginario</u> (64 iconos).

Hacer un museo imaginario es seleccionar las imágenes-fuerza de una dedicación al hacer (o de varias dedicaciones).

Vacíar es expulsar, echar, limpiar, trasladar, eliminar borrar.

El papel en blanco es un lugar lleno de blanco que se vacía cuando se rotura, cuando se le trazan rasgos.

Algo se sabe vacío cuando se ocupa.
Un vacío, así, es un contenedor dispuesto a ser llenado (Khôra).
Decía que era <u>un escultor sin escultura</u> (aunque acumulaba la basura realizada, los restos del hacer).
"Una página que vuela por la ventana vale más que todos los libros).

Acumulo de obra abandonada.

Oteiza hacía carpetas temáticas que luego perdía porque las abandonaba a su suerte.
Oteiza hace un trabajo excesivo que luego clasifica y, después, abandona, desperdicia.
Escribe sin lector, piensa sin interlocutor, esculpe sin galería, vive en un vacío sin decoro.

*

Laboratorio-serie activa... ámbito de trabajo animado por un despertar "lleno de violencia formadora" (formadora?, creadora?, ejecutora?).

2. Laboratorio de papeles (2) (30/04/11)

Dibujar 1.
J. L. Moraza. "El reverso del dibujo".

Ángel Ferrant.
Dibujar no es solamente distribuir trazos en un plano o representar las formas del espacio por medio de líneas sobre una superficie. Dibujar es, igualmente, llevar al mismo espacio esas líneas por medio de

formas; ajustar el volumen que la imaginación crea o la razón ordena [...] el dibujo se extiende en el espacio. La escultura es dibujo en el espacio y por eso puede decirse que una estatua está bien o mal dibujada. En Aránzazu, entonces, debería haber *dibujo*, bueno o malo, para analizar a los apóstoles, pero no lo hubo. Oteiza consiguió, en contra de lo que propone Ferrant, hacer *sólo* esculturas. Esta idea de líneas sobre el papel que acaban en configuraciones de tres dimensiones, por otra parte nada original, es algo que Oteiza desaprueba rotundamente. No le interesan este tipo de traducciones. La escultura ha de surgir de un imaginario espacial, de una inteligencia estereométrica.

Desde la concavidad del reverso, la vida se contempla otra.
Todo es familiar pero extraño.
Molde de la materialidad el dibujo que revela su positivo.
Gestos sin estilo, efusiones sin cauce, sentimientos sin procedimiento.
No son signos pues un trazo no puede mentir, sino onomatopeyas psíquicas, anudamientos.
En sus quiebros desvelan una cierta pulsación, una fuerza y una debilidad, una pulsión (trieb?), y una entereza.

Dibujar como salida de la pulsión, escape, encauzamiento indispuesto.

Los trazos no pueden dejar de ser sinceros (directos, incontrovertibles).
Pizarras de papel: que en sus entrañas (reverso?, anverso?) retienen algo que nunca es un mero efecto de las determinaciones (pulsionales) de su génesis.
En el plano del arte no hay fraude aunque lo haya en su mundo.
Fuera del extenso dominio de la interpretación de un hombre que dibuja, nos quedaría la proximidad de sus rasgos y sus rasguños.
El dibujo nos iguala a todos desde la oquedad del ser, al otro lado del límite de la sutil membrana del estar existiendo. No se vive lo vivido, se vive para vivir.
No se dibuja lo que se sabe, se dibuja para saber, de acuerdo con un principio... que deja ser y no ser, que respeta la agonía tanto como el brote.
Cada papel (dibujado) es un espectro de ese envés del gesto, del seno eterno del instante de una vida (2865 millones de segundos). Miles de gestos han dejado su huella sobre la realidad (cuajada) y sobre el recuerdo en los otros.

Todos estos trazos están cerca del contramolde gráfico que es la unión de todos ellos asombrados, señalando estelas de deseos, de cálculos, de barridos.

Cada dibujo es un escenario de un hacer que da testimonio de una experiencia (velocidad, posición, sistema oculto).

Sobre el papel los restos (rasgos, trazos) marcan en ausencia de quién los originó, la metonimia de su imposibilidad.
No son documentos, son monumentos de diversidad.
La heterogeneidad hace el dibujo numeroso como un tejido de ideogramas, de injertos.

Injerto - desvío, revitalización, arranque diagramático, pulsión.

Muchos dibujos pueden reunirse pero su contigüidad (o su superposición) no permitirá otro principio totalizador que el propio autor, y ni siquiera él (el autor) es uno ni puede ser un todo a imagen de los mitos.
Cada dibujo deja que los trazos hagan su acto de presencia, enuncien.

*

Dibujar es un acto material, un desgarro (un trazo).
Garabatear es arrancar frutos del árbol y dibujar es el placer de arañar vida a la vida.
Es danza que agita el pulso del cuerpo y el espacio.
Como el ciego y el danzante, que modelan el aire, el escultor escarba la piedra del cosmos (y el dibujante fija las marcas de su territorialización).
Como ellos, el escultor y el dibujante no ven, prevén (se agitan acompañándose, etc.).
El espacio es esa pizarra, esa pared de luz (o de sombra) sobre la que el artista, ciego y bailarín, proyecta, inyecta gestos.

Proyectar es gesticular, trazar, rasgar,... roturar.

Trazos del trato con la vida.

El dibujo se dibuja de acuerdo con un ritmo de encrucijadas y vivencias (paradas y acometidas).
Cada instante es una marca en el dibujo que somos y cada marca el destello de un deseo.
Reverso-hoja de papel... lo que se cifra es una pizarra destinada a ser ocupada y desocupada, repetidamente, tentativamente... provisoria y deseada.

El lugar externo del dibujar -la pizarra, el reverso del espacio virtual- se vive como un escenario (espacio, amplitud) para el deseo y del deseo, como una materia espesa dispuesta a ser removida, rectificada....

Desde el reverso (visión del paprel como lugar a vaciar) la figura es el fondo del dibujo, su punto ciego.
Sólo hay figura desde la diferencia texto-contexto. Sólo existe marca desde la marca de la diferencia.
Uno no ve que no ve lo que no ve, pero la mirada puede adentrarse para ir más allá de la imagen.

Los trazos son rasgaduras, ventanas al vacío en la urdimbre espesa e invisible de la blancura de la hoja de papel.

Frente a un dibujo se puede mirar lo que no se ve, el fondo, la estructura, la urdimbre, la incompletud.
Dibujar instruye en el límite de la percepción, la concepción, y el afecto... en ver que no se ha visto lo que vemos.

El dibujo es un lugar de la memoria, un esquema para recordar discursos, un laberinto del que cuelgan historias.

El soporte del dibujo es el <u>lugar</u> (Khôra) en el que se sitúa el sitio (innombrable) que se presenta existente en tanto hace visible lo que en él existirá (o ya está) como dibujo.
Todo dibujo es un trazado sobre una pizarra.

¿Por qué una pizarra? una piedra pulida sobre la que se marca con tiza.

El vacío de la pizarra (del papel) -su lleno- es un lugar de interferencias sonoras, de miradas, de tacto y de palabra vinculadas al placer y al displacer en la apertura de todo cuerpo a otros cuerpos, medio sutil donde se gestionan todos los significantes del deseo, donde un cuerpo dibuja otro cuerpo con los gestos de la caricia, del olor, de la voz.
El fondo del dibujo es, en fin, un cuerpo, y se dibuja siempre sobre el fondo de un dibujo borrado.
Una sensación no es otra cosa que el dibujo que la realidad garabatea sobre nuestra superficie sensible; y conocer es generar un dibujo interno.
El dibujo externo incluye un gesto realizado sobre la realidad mientras pensar es sólo un dibujo metafórico, una metáfora dibujada del dibujar.

La pizarra es la metáfora de la realidad abierta y de la memoria olvidada.

Pizarra imborrable del todo (palimpsesto- palpitante) intemporal (siempre presente), lugar de la presencia eterna (Khôra), lugar de todas las determinaciones.
<u>Espera contenida en un gesto y gesto contenido en una espera.</u>
El dibujo enuncia desde la muerte (la detención).
La pizarra es nodriza y cementerio (la Khôra); dormitorio del sentido, a bordo del fondo, al borde del lenguaje, al filo de lo otro, al borde de nacer, del morir, de la tiniebla, del dibujo (figura de luz).

Conquistar el fondo es llegar a su conciencia y operar en ella, es ver la realidad exterior, y a uno mismo, como una máquina, activo, compensador, equidistante, equilibrante, configurante.

La pizarra (Khôra) apela a todas las figuras que nunca aparecerán. Depósito de todos los borrados, resonancia de todas las omisiones, cuerpo de todas las huellas (lugar de la ausencia). De ahí su noche, su abismo nacido de su saturación.

*

El emborronado de la pizarra desvela su hondura, su intimidad (lo indecible).
El dibujo es una memoria invisible.
La memoria es una pizarra mágica, pues en nuestro aparato psíquico, el dibujo es simultáneo al borrado... cuanto más es borrada una huella mnésica, más intensa es su marca.
Lo que se marca y sobre lo que se marca es un cuerpo, un pliego con la condición del pliegue que lo convierte en lo abierto.
Pliegue es otro nombre para crisis o intimidad de un sistema, interacción y externación de un ser.

La pizarra desvela su pliegue conforme deja ocultar, conforme es borrada y borra, desvela su pliegue conforme difiere.
Pizarra-metáfora de metáforas... lugar de gestación, renaciente (Fénix); crisol de todas las imágenes posibles (útero figural). Espejo cóncavo que no refleja sino la invención, el relámpago de la imaginación (pulsión).

Pizarra-cuerpo-memoria-espacio.

Lo abierto por excelencia es espacio de la abstracción, la simbolización, la emoción y la transmisión.
Lugar de superposición (pizarras pétreas y corpóreas). Noche.
La pizarra contiene la estructura del libro (que se abre en pliegos).
El universo es un gran pliego, cuerpo, una carnosa piedra mezcla de predicado y de sujeto.
La piedra es hecha por el acto de intervenir sobre ella al tiempo que ese acto de la piedra "haciéndose" hace al sujeto como agente, como efecto de la acción.
El dibujo es fisura sobre resquicio, intervalo sobre el intervalo, trabajo de irrealización, irrealización que realiza y distribuye él y en el espacio.

Espacio de recepción (del espectador).
Espacio imaginario.
Espacio simbólico de los nombres.

Eros y gestación-pizarra.
Cultura es cocción.

Los dibujos no son sensibles o inteligibles, son trazos del ser, del estar siendo y un trazo sobre el género (sobre la generación).
La pizarra es el movimiento, el lugar y el juego de colisiones y desplazamientos, el laberinto de la producción de la diferencia, de la diferencia de la diferencia.
Por esto que el dibujo se encuentra entre lo arbitrario y lo necesario, entre el mito y el proyecto, entre Dios y la muerte... entre la serpiente y el jaguar, entre madre y padre..., entre sombra y umbral.
“El dibujo, padre de nuestras tres artes, arquitectura, escultura y pintura, procede del intelecto (del cuerpo-mente) extrae de la pluralidad de aspectos de las cosas un juicio universal semejante a una fórmula o idea de todo lo existente en la naturaleza". (G, Vasari).
Sobre el fondo fértil de la realidad, los seres trazan su existencia... incluso lo más sólido plasma el pulso de una vibración, la secreción de un gesto: de un espacio.
Si el mundo es una pizarra, el sujeto es tiza y tizo que mancha ese soporte.
La tiza segrega imaginaciones, ocurrencias. La materia es lo que muestra el espacio (la Khôra) espacio que se muestra ausente mordiendo la materia....
Cada escultura es un molde que en negativo del espacio matriz de la materia y poso de la agitación.
El dibujo establece un lugar, introduce un extrañamiento, una grieta en lo real, grieta de lo real.
Como rasgo, la forma del dibujo (su ser dibujado) se afirma como un atisbo de abandono, como vestigio de lo informe, como no figura, como no-fondo. Gesto aún por hacer, gesto que creó el dibujo, que, en el dibujo marca otro trazo, otra estela.
Todo lo hecho es irreparable....
En el dibujo no hay nada evitable pero todo está sujeto a enmiendas (a corrección).
Cuando se dibuja para saber... el dibujo es el espacio del delirio sin norma, sin juicio previo, sin finalidad.
Formar así, es droga y remedio, trastorno y alivio.
La imagen extraordinaria se produce siguiendo el eje del delirio, del sueño, del herrar, del obstáculo.

3. Laboratorio de papeles (3) (30/04/11)

Dibujar/Dibujo 2.

Un dibujo es la fijación de un gesto que puede ser tomado como objetivo o como preparación (tentativa).

Como afirmación o como conjetura.

Pero, sobre todo, es una mancha.

Lugar de barrido, de expansión.

De las huellas del oso hasta los trazos del niño, se trata de un doble pliegue: hacia sí (experiencia); hacia fuera, expande el cuerpo más allá de la presencia y la percepción. Marcas materiales/mnémicas.
El trazo que es rastro del cuerpo, de su anhelo y titubeo que no sólo remite a ideas y proyectos, sino a lo más real del deseo de un sujeto, incluso a su pesar (a lo más perverso, delirante y autodestructivo).
Las marcas son anteriores a lo humano.
Lo vivo existe en una red de marcas químicas, gráficas, territoriales, gestuales.
La marca no es sólo una huella, es también el testigo del movimiento diferenciado previo a toda determinación de contenidos.
El rasgo es un lugar donde se evidencian procesos esenciales, cooperaciones que sirven de resonadoras para el desarrollo de un proyecto.
Saber instantáneo con el que nos medimos a la realidad.
El dibujo revela la fábrica del pensamiento y la emoción, la estructura de un saber.
El dibujo, como extensión del cuerpo, apunta a lo que el cuerpo mismo tiene de surtidor de trazos.
La pizarra del espacio es el formato que corresponde a un cuerpo diseminado que se activa como generación. Y cada dibujo, unos trazos que se despliegan en seno/fondo del espacio.
Los dibujos dibujan al hombre: el hombre dibuja su designio: el deseo dibuja los dibujos que dibujan al dibujante.
Organizar el espacio en el tiempo del dibujar es buscar la sensación de que todo esto funciona.
Es la soledad espacial quien dicta el deseo de composición, de borrado, de marcación. Llenar así, con imágenes y posiciones, el agujero de la falta y del exceso.
Cuerpo abierto (el propio dibujo) que en su encuentro (con el cuerpo trazador) materializa su distancia hasta corporizarla, transformando el intervalo entre ellos en rostro división y sutura.
Dibujar es entrar en el fondo oscuro de un universo extrañado, abismos del estar siendo, erosión recíproca que genera signos y estelas que afirman y abrasan.
Deshacerse al hacerse dibujo, rastro, polvo de estrellas, polvo de extrañeza que queda fuera de la posición y la trayectoria, que no pertenece del todo ni ha sujeto ni al tiempo.
Los trazos avanzan hasta atrapar la imagen (tarea de acecho y derribo).
Boceto, apunte, borrón, tentativa... etc.
Muestran cómo el caos de las impresiones e impulsos se ordena cuando lo formamos, cuando sobre la nebulosa opaca del pliego, el rasgo avanza como la línea de una enunciación que (no representa lo invisible irrepresentable) genera lo visible.
Y una vez instituido....

*

Proyectar.
¿Para qué queremos una revolución si no conseguimos un hombre nuevo? (H. Marcuse).
El futuro pertenece a los fantasmas (Derrida).
“Un pensamiento que se estabiliza se hace hipnosis y se transforma en ídolo" (Valery).
La pizarra es el paradigma de la metáfora.
La metáfora, como pizarra remite al espectro y a la saturación.
La metáfora, que es la metáfora del mito, por cuanto la pizarra es la metáfora de la metáfora.
Superposición de borrados, elipsis.

Elipsis (falta). Figura que consiste en omitir en la oración una o más palabras, sin perder el sentido, p-ej. ¿qué tal?.

Si la metáfora es la transferencia a una cosa de un nombre que designa otra, la elipsis del mito es metáfora de la metáfora (reducción de la metáfora) reducción al espectro, al fantasma.
El mito del origen es la fantasía del comienzo, del retorno, del inicio, de la repetición de la génesis.
El eterno comienzo supone un eterno borrado. Re-comienzo, re-borrado.
El filo del dibujo... urde mitos....
Mito que es hilo que teje.
El dibujo enreda, fabula.
Lo propio de las texturas (tejidos, textos) es reunir, juntar, organizar.

Un dibujo es una tentativa de mito, de fábula.
"Y un mito que es la narración de un delito" atribuido a los dioses.
La mitología es una memoria penal

Ídolos, deseos y fantasmas condensan un programa convirtiendo la libertad en orientación. Las operaciones acaban deduciéndose y reduciendo un objeto, sin objetivo, un propósito...
El diseño es designio.

Diseño para señalar que el dibujar objetivante de modelos de objetos.

Cada deseo de unificación surge sobre un fondo de desarreglo, de delito (se proyecta contra algo... Argan).
El dibujo es un proyecto (proyecta como proyectil) pero, sobre todo, el proyecto es un dibujo.
Figuraciones sobre un presente alternativo (futuro "acortado") desde el miedo, desde el asco ante lo intolerable.
El trazo proyectivo se obsesiona con una meta que se aleja como el horizonte, que no es un lugar.
Como la filosofía, cada proyecto es, en realidad, nostalgia, impulso a sentirse en casa en todas partes (al desestrañamiento) intolerancia al exilio, a la existencia (el mítico exilio de la culpa).
Se trata de evitar a toda costa lo extraño y lo oscuro.

Se proyecta para evitar la extrañeza. Esto equivale a instalarse en lo extraño genérico, o a encontrar una fórmula que domestique cualquier extrañeza. O abrirse a lo que acontezca, o cerrarse, incluyéndolo en alguna visión fundamentalista/apocalíptica.

El dibujo es un modo de establecer modelos de realidad. Los impulsos desencadenantes, la intencionalidad, son proyecciones nuestras sobre el mundo.
Proyectar es proyectarse, "propósito experimental", rasgos de orientación del movimiento imparable del deseo, del designio.

Designio-deseo impulsado, fluyente, arrastrante.
Proyectar es ponerse en un lugar sin lugar, hacerse cosa sintiente.
Fabular... deseante....

Cada proyecto surge como pulsación del deseo, y como voluntad de poder.
Como atolondrado surtidor de apetitos. Proyecto es preparación y vinculación de una transformación exterior supeditada a una modificación interior.
Construir consiste en sustituir lo inicial por lo inaugural.
El proyecto es el relato de legitimación de cierta estrategia, una especie de exterioridad (exteriorización) de la acción.
Proyectar delinea modos, movimientos, sendas estéticas.
La modernidad llegó entender la estética como proyecto, y como utopía (heterotopía) antropológica, entendió que la sociedad como obra de arte....
Fuerza utópica-fuerza erótica.
Proyecto como programa político/organizativo en libertad.
Todo proyecto es boceto/desencadenante.

*

En todas sus variantes, la subordinación del mito al significado del relato que lo desarrolla es lo que puede considerarse mitológico.
Mito es lenguaje de legitimación (narración causalizada, ordenada desde un origen...).
El proyecto busca la legitimación en su futuro por venir.

Edificio estrella... el que permite narraciones geométricas mitificantes….
Un edificio bien construido siempre estará legitimado en el futuro, aunque haya que adecuarlo y no sea mitificable.

Dibujar sobre los restos de grandes relatos, urdiendo un relato sin correlato en el que personas nada ejemplares cometen delitos que son reivindicados como gestos heroicos. Reivindicación de la perversión y la locura. Delito convertido en mito, que coincide con la conversión del mito en delito.

Una sociedad igualitaria supondrá que toda culpa que es mitificable, que todo deseo es legitimable y que todo hacer es irrepetiblemente único e irrevocable.

El héroe moderno es un delincuente reivindicado por delincuentes, quien oculta su dibujar y para quien la realidad entera puede mostrarse como material mitificable e irreductible, como un botín infinito.

*

“Todo lo que toco lo convierto en mito" (Oteiza).
“Si vivimos soberanamente, la representación de la muerte es imposible, pues el presente ya no está sometido a la exigencia del futuro. Vivir soberanamente es escapar, sino de la muerte, al menos de la angustia de la muerte" (Bataille).

La muerte es la certeza de la desaparición, es el lugar radical de la ausencia, el fondo inalcanzable de la vida que se hace presente estáticamente en el miedo nocturno como lugar radical del abandono.

Si se dibuja sobre un ámbito (fondo) de miedo e incertidumbre, desde la experiencia del desencuentro, y si de ese fondo surge todo proyecto, entonces el dibujo mítico (todo dibujo excesivo) intentará invertir el destino en origen como fantasma de restitución de un paraíso perdido anterior al origen (más allá de la muerte).
Un dibujo libre supondrá la instalación en un presente no sometido a la exigencia del futuro.

Un edificio es un contenedor de futuro cotidianizable… de lo repetible... mediador....
Contenedor de presentes extensibles.

La instauración de un presente sin futuro es en el arte apenas un instante imprescindible del acto creativo.
La ambición atolondrada (Midas) es la aversión al encuentro (voluntad de alteración). Juego que consiste en mostrarse invulnerable, en situarse en una posición ajena a la vida y la muerte.

Situarse fuera y arriba, concebirse en el interior del arcano del poder.
Mantenerse encima.

Oteiza mitoligizaba…
Nosotros no lo hacemos, simplemente vivimos lo originario, ritualizamos el inicio sin explicarlo, ni presumir de la ritualización. Fluimos entendiendo lo original en nuestro fondo inalcanzable.

Situarse en el mito es enunciar desde la eternidad, por encima de la vida, en el lugar de los "grandes hombres".
Si la pulsión de muerte es el esfuerzo por llevar lo vivo a la condición de inerte.

La pulsión de muerte es deseo erótico de transformar la muerte y lo muerto en estado sintiente, en ámbito fantasmático de la satisfacción carnal/matérica/química.

La aspiración de muerte es la indeterminación parasitaria anterior al nacimiento, la pertenencia a un cuerpo materno del que aún se es parte.... Pulsión caníbal, arcaica, nostalgia....

Para mí, la pulsión de muerte no es nostálgica, paradisiaca... es otra cosa: pulsión de transformación, pulsión de destino corruptible y mineral, pasión de lo podrido y del cristal....
Absoluto. Lo depositado en lo absoluto envuelto por la nada.

La patria es pulsión de muerte.
La soledad te invita a trabajar mientras te mata.
“Uno no hereda la tierra de sus antepasados, la toma presentada de sus descendientes" (proverbio massai).
“Podemos aspirar a ser excelentes ancestros" (Ovidio).

Ilusión tranquilizadora por no asumir la culpa de traer a este mundo de muerte seres para la muerte de este mundo. Ser excelsos ancestros es suponer que los jóvenes beben algo a los viejos, cuando es al revés.

El trato con el mundo lo hace obra, mito, oro, madre, uno.
La máxima consideración es condenación a no tocar (sacralización), condena del cierre narcisista, del goce auto erótico, clausura del otro y de lo simbólico.
Los dibujos no dicen, muestran, enseñan.
Inscribirse en el otro no es proyectar su alteración, ni alterarlo, sino dejar que se produzca la hospitalidad de su extrañeza.

Extrañeza hospitalaria generalizada, igualadora….

El dibujo no vive para el futuro pretende fijar el instante de una intuición/pulsión que de otro modo quedaría absorta en los flujos tormentosos de la conciencia.
Transmitir es transmitificar.
Dibujar antes de abstraer o construir, antes de saber, después de olvidar y de admitir, después de sustraer y destruir.
Dejar que el dibujo nos obre.
El dibujo es un lugar del olvido.

4. El destino de las imágenes (20/07/12)

Unión del hacer, el ver y el pensar el arte.
Estatuto de la imagen, de sus vínculos con la palabra y la representación. De los trabajos de significación que admite.

La imagen como figura de un fondo textual/contextual donde parece tener visibilidad/sentido.
Imagen -palabra de algo sin palabra pero fuertemente vinculado a la palabra.

Situacionismo: denuncia del espectador pasivo.

Imagen -fetiche obra hecha imagen dispositoria de significaciones plurales (sociología crítica).
Discurso semiótico… decodificación, inmediatez de la presencia.
Idolatría nihilista.
¿Qué hace de las imágenes arte?.
Relación entre arte y palabra.
Arte -palabra -sentido.

Estética. No como teoría de lo bello.
Estética como "espacios visibles" e invisibles de sentido. Lugares de palabra y percepción.
Estética como lo que puede ser visto, escuchado, comprendido, pensado; y lo que no.
Estética es lo que podemos ver y en que podemos pensar.
La fábrica de lo sensible nos hace ver y ser vistos en un espacio común.
Cada comunidad establece regímenes compartidos del modelo sensible… planos de sentido que organizan el mundo al establecer las condiciones, los criterios y los límites bajo los que las cosas son nombrables, comprensibles, comunicables.
Así se constituye el modo de ser de cada comunidad, su existencia como lugar compartido de palabras y experiencias.

Lugar comunal -ámbito de palabras y de apalabramientos de las experiencias.
Apalabrar es comunar -comunicar una colección de experiencias.

Estética es ese común que se comparte.
El arte habita en ese espacio común.
<u>El dominio de la estética es producir entramados de sentido,</u> trazar conexiones entre lo que se ve, lo que se dice y lo que se entiende.

-Actos estéticos -intervenciones que anudan un pensamiento con una poíesis (modo de hacer) y una aisthesis (modo de sentir).

Los concursos (como las ferias, las exposiciones, las conmemoraciones… etc.) son actos estéticos, rituales que consolidan -consagran palabras conproducciones y recepciones.

Los actos estéticos tienen la propiedad de alterar la trayectoria de las palabras y los cuerpos, reformar lenguajes, gestos y los afectos que componen.

Habría que buscar el primer desvío de la palabra arquitectura aplicada a una parte (metonimia) de un proceso colectivo emergente…. Pero no cabe duda que los concursos refuerzan ese desvío hasta la "incomprensión" o la caricaturización.

El teatro, la página, el coro tiene la capacidad de alterar la percepción de lo común y de conferir visibilidad a realidades, objetos o sujetos que permanecían ocultos.

Percibir es encuadrar una experiencia receptiva en un marco apalabrante cotidianizable.

Fuerza disruptiva - de inscribir lo nuevo (lo intangible) en lo visible.
Y esto es una capacidad política.

Vitruvio es un ejemplo de hacer/hacerse ver para el poder.
Se ofrece como personaje omnímodo… sacado de la ficción generadora/general (de la ficción reflexiva/fantasiosa) y autoubicado en el discurso delirante del poder ilimitado.
¿En la V.O. de los 10 libros que palabra nombra al arquitecto?

*

La política anima a la estética y la estética a la política.
Porque lo común de lo sensible no sólo se comparte sino que también se reparte (se parte y se re-parte).
La distribución de lo sensible organiza los espacios, los tiempos, los sentidos de lo común.
La comunidad se organiza dando a cada cual un nombre y un lugar, con ello se atribuye y distribuye desigualdad.

Comunidad como "performance" comunada, organizada "proyectada", "destinada" orientada.

En el reparto de lo sensible, los nombres y los lugares suelen llevar adheridos cargas de trabajo, prestigio, autoridad, etc.
Sócrates excluye de la actividad política a los artesanos.
Aristóteles excluye a esclavos, mujeres y niños.
El reparto de lo común es objeto de permanente disputa.
La fuerza policial (y legal) pretende gestionar la distribución establecida.
La democracia es intervención que pretende alterar los roles y los espacios.

Sin mezclarla con el poder y las leyes, la política es un movimiento de irrupción que periódicamente agita la superficie del mundo sensible (reclamando visibilidad y lugar). En este momento de irrupción lo invisible se transforma en sujeto político para desmontar y sacudir las estructuras de lo sensible. Es la irrupción del demos (los que están de más) que proclama: "todos somos iguales" (presuposición de un universal vaciado).

Vaciado como fondo revolucionario cognitivo, descubridor, posibilitador, generalizador. Definición de una amplitud operativo/nominativa… generante, ordenante.

La democracia es el lugar vacío de lo común que dice la impropiedad última de todo nombre… de todo orden, de toda distribución, de toda quietud.

Democracia-lugar de lo radicalmente relativo, de lo emergente… desajustante.

Ningún gesto crea sentido en el vacío, sino que necesariamaente se inscribe en lo heredado para desplazar, rehacer o re-habitar sus fronteras.
Las formas de desigualdad y dominación no sólo se relacionan con una realidad natural de explotación en razón a la actividad sino con una determinación de lugares, de espacios, de posiciones, de derechos y de "títulos", para intervenir en el mundo común de la expresión, de la acción y del pensamiento que se imponen con la actividad.
Habla de emancipación de la invisibilidad.

*

Las prácticas del arte.
El arte no existe en cuanto tal.
Lo que hoy entendemos por arte sólo tiene 2 siglos de historia.
En el arte, sus intervenciones, son nombradas y reconocidas cada vez en función de unos "regímenes de identificación".

Campos y lugares en que se pueden intervenir por medio de ciertas prácticas y que actúan como mapas primeros de la actividad artística.
Son estos regímenes los que aportan su visibilidad al arte.

Son ellos los que, al garantizar (asegurar) las conexiones entre unas formas de hacer, unas formas de ver y unas formas de evaluar lo que se ve, hacen el arte visible, pensable, identificable y transformable.

Ranciere describe tres grandes regímenes de identificación.
1º. Régimen ético: (platónico) que no concibe un arte unitario, sino una pluralidad de prácticas que buscan producir "imágenes".
Aquí el origen de las imágenes determina su contenido de verdad.
Las imágenes verdaderas se oponen a los simulacros (imitaciones de imitaciones).
Las imágenes verdaderas sirven para educar a los ciudadanos a adecuarse a lo común.
El valor de las imágenes es su capacidad para servir al ethos de la ciudad.

A la eudaimonia convivencial.

2º. Régimen representativo.
Alrededor de las normas de poíesis y mímesis (Aristóteles).
Imágenes como representación de las actividades humanas (principio teatral). Que se ajustan a: Las condiciones normativas, que deben de ser respetadas. El objeto o tema que se representa. El género de la representación, verosimilitud, la propiedad, la correspondencia.
Ilustración, aclaración, descripción ilustrativa.
En torno a la representación se forja el sistema de las "bellas artes". Prácticas dedicadas a producir imitaciones organizadas y regidas por normas y sistemas internos.

La arquitectura como bella arte es, debe de ser, imitación.
Imitación de edificios existentes en algún lado… imitación de trazados (?) o de sistemas constructivos? O de modelos inexistentes.

Aquí todo es imitación (de uso, de mores, de hábitos) de organización.
La novedad está en la tensión hacía un modelo superficial vacío-la armonía.

3º. Régimen de abolición de lo anterior.
Régimen del "arte" (voz singular)
Derogación de normas…
Interesado, no en el hacer, sino en el modo de ser de los objetos, en una cierta forma de presencia que suspende lo ordinario sensible de las cosas.
Lugar de indiferencias entre logos y pathos, entre la palabra y el hacer sentir. Lo banal pasa a mezclarse con lo sublime.
Estado neutro de lo sensible.
Sohiller suspende la oposición entre la actividad del pensamiento y la pasividad de la materia.
Schelling ve el arte como una conjunción de procesos conscientes e inconscientes.
Analiza el realismo literario que ve como la subversión. Para los escritores del XIX todos los temas y objetos tienen la misma dignidad expresiva.
Circula masivamente la palabra liberada, transformación de lo sensible. Cualquier cosa habla, sugiere.

4º. Régimen (¿?) (esto es mío).
Lugar indiferenciado del trazar… (sin sentir, sin pensar, sin transmitir).
La descubierta de lo sin sentido o del deseo de sentido, del au-sentido, del gozo de designar… Trazar… morir.
Pero este régimen no tiene lugar si no es con palabras del régimen anterior.

Hoy vivimos en un régimen paradójico donde la libertad absoluta equivale a banalidad, su poder es fragilidad y su palabra equivale a un lugar al que no cesa de retornar lo impropio.

El actual régimen estético busca el vacío.
Lugar donde todo queda por hacer.
Vacío de un arte al que ningún límite amenaza, para el que todo es posible y nada necesario.
Confrontación entre lo visible y lo decible.

Si el arte importa es porque podemos ver que sus espacios cambian y con ellos los tipos de percepciones y pensamiento que pugnan por su propiedad.
Hoy basta con construir los mapas de sentido con los que se hacen y se ven nuestros mundos sensibles.

5. La imagen inmemorial (11/12/12)

G. Agamgen. "La imagen inmemorial" en "La potencia del pensamiento" (Anagrama, 2008).

"En el gIro del retorno eterno y vertiginoso la imagen muere inmediatamente". (D. Campana).
¿Hay "imágenes" en el pensamiento nietzscheano del eterno retorno?.
Eterno retorno de lo Mismo (Nietzsche).
Lo mismo -> Gleich .> recoger la figura el parecido. Lig – es figura, Cadáver. LIke. Likeness.
En el eterno retorno hay algo como la imagen (lo mismo) como una imagen (la imagen dialéctica de Benjamín).
El cadáver es lo que tiene siempre la misma figura.
Para los romanos la imago es la imagen del muerto.
La muerte (en muchas culturas) transforma al muerto en un fantasma (Larva de los latinos, eidolon y phasma de los griegos), en un ser vago y amenazador que permanece en el mundo de los vivos y retorna a los lugares frecuentados por los difuntos. Los rituales tratan de transformar este ser en una imagen benévola.
Estas imágenes son las que sobreviven eternamente en el Hades pagano.

Hades. Lugar poblado por imágenes inermes… supervivientes inocuas para los hombres. Imágenes que siempre retornan.

En el infierno aparecen imágenes del eterno retorno (las Danaides, Sísifo, Txion).
El infierno pagano es el infierno de la imaginación.
Infierno es que las imágenes no puedan tener nunca fin, que el parecido es inextinguible.
En la teología cristiana también hay enlace entre la vida eterna y la imagen (problema de la resurrección).
Orígenes afirma que en la resurrección lo que resurge no es la materia del cuerpo sino su eidos, su imagen que permanece idéntica a través de las transformaciones materiales.

Imagen radical, originaria, ideal… metafísica.

Apokatastasis… es la resurrección final… en el que hasta la materia sutil del eidos se consume íntegramente.
La redención afronta el problema de la imagen.
Ta phainomena sozein – salvación de los fenómenos en la ciencia platónica.

Heidegger (1939. "La voluntad de potencia como conocimiento", curso sobre Nietszche). El mundo de la apariencia es un efecto necesario del perspectivismo que es inseparable de la vida.
La sabiduría es la tentativa de superar las valoraciones perspectivas, es decir, la voluntad de potencia (de poder).
Un mundo en devenir no puede ser conocido. Sólo en la medida en que el intelecto cognoscente encuentra solamente un mundo ya formado y hecho de puras experiencias que se vuelven fijas… Sólo por eso puede haber conocimiento, es decir, un recíproco medirse con errores anteriores.

Lo perspectivo es el efecto del reparto de lo sensible.
Voluntad de potencia es calibrado del poder de actuación… torsión… en el ámbito repartido, con apariencias estabilizadas.

La apariencia estabilizada es el error que sostiene el conocimiento.

La voluntad de potencia (del poder) es voluntad de apariencias, de devenir.

Recapitulación: imprimir al devenir el carácter del ser: ésta es la suprema voluntad de potencia: doble falsificación: a partir de los sentidos y a partir del espíritu, para mantener un mundo del ser, de la

persistencia, de lo equivalente [*Gleichwertig*]. Que todo retorne: he aquí la extrema aproximación de un mundo del devenir a un mundo del ser.

La voluntad de potencia (de poder) produce la visión perspectiva.

“No fue primero el caos y sucesivamente un armónico y estable movimiento circular de todas las fuerzas; por el contrario, todo es eterno, no devenido”.
No hay antes un ser, cuya imagen debe ser impresa sobre el devenir,: el ser nace, por el contrario, solo a partir de esa imagen.

*

Imagen y ser se autoafirman.
La imagen arrastra al ser, lo anuda.

El pensamiento del eterno retorno contiene una imagen y, además, esa imagen es lo original (precede al ser y al devenir).
¿Cómo puede una imagen adelantar a aquello de lo que es imagen?
Esta imagen aquí en cuestión no es imagen de nada, es imagen autorreferencial.
Imagen de sí, autiafectación pura.
Lo que el eterno retorno reconduce eternamente no es una falta sino una dynamis, una potencia infinita.

Potencia informadora, formante, figurante.

Potencia activa y pasiva.

¿Pathos?

Potencia: El fundamento abismal de la subjetividad como autoafección pura.
La cosa en sí, según Kant.

La cosa en sí no es otro objeto, sino otra relación de su representación con el mismo objeto, para pensar este último no analíticamente, sino sintéticamente, como el conjunto de las representaciones intuitivas en cuanto fenómenos, es decir, de aquellas representaciones que contienen sólo un fundamento objetivo de las representaciones en la unidad de la intuición. El *ens rationis* = X es la posición de sí según el principio de identidad, en el que el sujeto se piensa como lo que se afecta a sí mismo y por lo tanto, por la forma, sólo como fenómeno.

Como en la voluntad de potencia (de poder) el sujeto es afectado, no por el objeto sino por sí mismo este se piensa como pura receptividad, como autoafección, y de ese modo se da a sí mismo, se padece, se apasiona y se abre al mundo.

Pasión es apertura al mundo.
Vuelco hacia fuera… apertura, atravesamiento.

Potencia=poder=pasión de sí.
Pasión – tratada por Aristóteles.

Así pues, el denominado *noûs* [el intelecto] del alma […] no es en acto ninguno de los entes antes de pensar […] y también cuando este ha devenido en acto cualquiera de los entes […] entonces también permanece de algún modo en potencia […] y puede pensarse entonces a sí mismo […] Pero ¿cómo pensará, si pensar es padecer cierta pasión? […] Ya que el pensamiento es en potencia cada uno de los inteligibles, pero no es en acto ninguno de ellos antes de pensar. Tiene que ser como en una tablilla para escribir, en la cual nada se encuentra escrito en acto (429 a 22-40 a 2).

La potencia (poder) une en sí pasividad y espontaneidad, potencia y acto.

Padecer no es un término simple, sino que, en algunos casos se trata de cierta destrucción por obra del contrario, mientras que en otros es más bien la salvación [*sotería*] de lo que está en potencia por parte de lo que está en acto, siendo semejantes entre sí, como la potencia respecto al acto […] y esto no es en absoluto un devenir otro, sino que tiene aquí un don [*epídosis]*

¿Estamos más allá de esta paradoja de la pasión, de este donde sí a sí, de esta *epídosis eis autó* que constituye la aurora de todo conocimiento y de toda subjetividad? Tratando de romper el círculo de la

subjetividad, de desatar el nudo que une en el *pottentia activa y potentia passiva*, el pensamiento contemporáneo ha privilegiado y llevado al extremo la polaridad de la *pottentia passiva* , de la pasividad. Pienso aquí en Bataille y en su concepto de éxtasis, en Levinas y en su idea de pasividad, en Derrida que, con su huella originaria, ha expuesto con un rigor nuevo la paradoja Aristotélica de la tablilla para escribir, y en las hermosas investigaciones de Nancy sobre la subjetividad que tiembla. Pero también pienso en Heidegger,, en el ser-para-la-muerte y en la decisión auténtica en S*ein und Zeit*, donde se piensa una dimensión «apasionada» que anticipa toda posibilidad y donde sin embargo nada le es dado aún al *Dasein*, De este modo el pensamiento contemporáneo piensa la forma más extrema de la subjetividad; el puro estar-abajo, el *pathos* absoluto, la tabla para escribir en la que nada está escrito. Pero ¿no es quizás justamente lo que Nietzsche ha tratado de pensar con el eterno retorno *Gleich* y con la voluntad de potencia?

La potencia (el poder) es sobre todo potencia pasiva (pasión).

Schellin, pensando en lo mismo, encuentra la idea de lo <u>inmemorial</u>. Potencia pensada como puro poder sin ser.
Nosotros pensamos de la potencia inmemorial como potencia que es ya, en sí y antes de sí, lo puro existente.
<u>Inmemorial es traspasar el ser antes de todo pensamiento.</u>
La pasión, como coincidencia de potencia activa y pasiva es lo inmemorial… La imagen que retorna en forma perfecta no puede ser recordada. Su eterno retorno es su pasión en la que, entre la escritura (dibujo) y su cancelación, no hay tiempo alguno. (Nietzsche).
La imagen inmemorial es imagen de nada que desaparece en su mismo mantenerse, que se destruye para su propia salvación.
El recuerdo más fuerte es el que no recuerda nada (Campana).

La imagen inmemorial es el vacío tenso de la imagen mental.
Imagen de la pasión, imagen de nada… Imagen vacía, Khôra. Imagen de la imagen, potencia pura, apertura.

6. Imagen superviviente (1) (16/12/12)

Georges Didi-Huberman. “La imagen superviviente” (Abada).

La imagen-pathos.
Fracturas y fórmulas de intensidad.
Para Warburg, Burckhardt y Nietzsche fueron “receptores” o “captores” de la vida histórica de las “ondas mnémicas” (sintomatologías, latencias, crisis). Esas ondas atraviesan las culturas… y algunos las oyen resonar. “El acorde de las cosas supervivientes toma aquí la forma de una onda de choque (proceso de fractura).
Burckhardt y Nietzsche son sismógrafos que recogen los movimientos invisibles (de la vida… agitada).
“Ondas mnémicas”… de la conciencia del mundo… episteme… Marey. “Método Gráfico” se dedica a la cronofotografía.
La figura ya no es concebida como una modificación de un estado sino como la manifestación de una energía que se actualiza en el cuerpo

Figura – energía en movimiento.

La fórmula del movimiento disociada de toda representación del cuerpo es el método gráfico (de Marey) – “mejor modo de penetración de los fenómenos”.

De presentación, de notificación, de consignación.

Cronogramas… meta-representaciones simbólicas.
Cronografía. “Transmisión del movimiento a la parte que inscribe su duración”.
Grafía que acompaña, transmite, inscribe y expresa, todo a la vez.

Un dibujo es un cronograma superpuesto, amontonado.

Las imágenes (gráficas) ponen es juego fuerzas, formas dinámicas… (de la vida y de la supervivencia).

Quizás sea el cuerpo humano… transmisor de movimientos invisibles como un sismógrafo… parcialmente controlable.

Al obrar… el cuerpo transmite el seísmo al exterior como manifestación del síntoma, patología del tiempo hecha legible para otros. Pero lo transmite igualmente al interior de sí, como experiencia del síntoma, como empatía del tiempo en la que se corre el riesgo de la pérdida.

Manifestarse es dejarse llevar por las supervivencias encubiertas en hábitos activos y después de la manifestación, enfrentarse a la experiencia de lo manifestado.

Burckhardt recibe ondas del tiempo pasado, experimenta sus amenazas (vértigos) y al vibrar, abre el saber histórico, deja que aparezcan nuevas regiones… trozos de vida elemental) que transformarán nuestra visión del Renacimiento. Se defiende rechazando la empatía. Así conjura los espectros de la supervivencia.
Nietzsche recibe esas ondas y se involucra en ellas; se rompe como un nabí (profeta antiguo), se rasga las vestiduras, aúlla de dolor, inventa el mundo.
Warburg sabe lo que es caer en la locura.

Burckhardt , Nietzsche y Warburg son tres tipos de videntes.

Llama psicotécnica a la técnica que se necesita para ubicarse ante este estado.
Hablan de Warburg enfermo (C. Andler): “Entre los objetos y él no había separación. Le había sido dado un poder total sobre la materia y sobre los espíritus. Sabía transformarse en ellos por magia”.
Warburg experimenta supervivencias demoniacas, el animismo de las imágenes, las empatías motrices a las que añadía las supersticiones y las pathosformel antiguas que tan bien había estudiado.
El paso al acto de las supervivencias es el salto a la enajenación.
Nietzsche en ese trance se identifica: con Dios, con un criminal (Chambige), con el ingeniero Lesseps; y con otros asesinos… Nietzsche (Dionisos), afirma ser cada hombre de la historia.
Radicalización psicótica de la latencia con todas las temporalidades colocadas juntas en el mismo plano (Nachleben).
Nietzsche enfoca el tiempo a través de conceptos tales como genealogía, el eterno retorno, la incorporación fantasmática o demoniaca.

Warburg es un psico-historiador.

«Lo que he visto y vivido no da sino la apariencia superficial de las cosas de las que tengo ahora derecho a hablar, si comienzo por decir que el problema insoluble que plantean ha pesado sobre mi alma de manera tan opresiva que jamás me habría atrevido a expresarme como científico sobre este tema en la época en que estaba sano. Pero ahora, en 1923, en Kreuzlingen, en un establecimiento cerrado en el que tengo la impresión de ser un sismógrafo fabricado con trozos de madera de una planta trasplantada de Oriente a la llanura nutricia de Alemania del Norte y sobre la que se haya injertado una rama procedente de Italia, dejo que salgan de mí los signos que he recibido, porque, en esta época de naufragio caótico, cada uno, por débil que sea, tiene el deber de reforzar la voluntad organizadora cósmica. [...] Si rememoro el viaje de mi vida, me parece que mi misión es funcionar como un sismógrafo del alma sobre la línea divisoria entre las culturas [...] para conocer la vida en su tensión entre los dos polos que son la energía natural, instintiva y pagana, y la inteligencia organizada».

Warburg anota y dibuja en su viaje a Mesa Verde (Colorado) (1895) lugar y tiempo… Hace un mapa de configuración y duraciones…. Resume en ese mapa el tiempo personal y el tiempo impersonal, gigantesco… de la erosión geológica (ver J.L. Pardo).
Así ve la astrología -> un tiempo desmesurado, el de las revoluciones celestes que hay que conjugar con el tiempo puntual, con el presente inquieto de los destinos privados.

Tales serían, pues, los *dinamogramas* O los sismogramas del historiador, del pensador: trazados que tienen que ver, a la vez, con la *fórmula* y con el *pathos*, con el esquema abstracto y con la repercusión táctil. Esta doble capacidad –abstracción ideal y reacción corporal, es decir, rítmica- les es necesaria para dar cuenta de los movimientos invisibles, o episodicamente visibles, que fomenta el síntoma entre latencias y crisis, entre *supervivencias* y *sobreveniencias*. El propio Nietzsche, en sus *Fragmentos inéditos*, se entrega a veces a tales trazados. Retendremos un solo ejemplo, que no deja de presentar

analogías con los gráficos warburgianos. Se trata de una hoja escrita en primavera de 1873 en la que se busca ya, probablemente, una expresión del eterno retorno.

*

¿Cuál es el estatuto de la acción? (Nietzsche).
- Toda acción debe recorrer un cierto camino. Esto supone un movimiento.
- A la acción le hace falta tiempo, el de la dinámica misma de fuerza actuante.
- El tiempo será pensado como fuerza y la fuerza será pensada como tiempo.
- El tiempo prueba que la fuerza está absolutamente desprovista de permanencia.

«Sólo pueden actuar fuerzas absolutamente modificables, fuerzas que no sigan siendo ni por un instante idénticas a sí mismas. Todas las fuerzas no son sino *una función del tiempo.*
1. Una acción entre momentos consecutivos es *imposible,* porque dos puntos temporales consecutivos coincidirían. Toda acción es, pues, *actio in distans,* es decir, que efectúa un salto.
2. Cómo es posible una acción de este tipo *in distans,* no lo sabemos en absoluto.
3. Los diferentes grados de velocidad están inscritos en la naturaleza misma de este tipo de acción. Es decir, que las fuerzas, como funciones del tiempo, se manifiestan en las relaciones de puntos temporales próximos o lejanos, a saber, rápida o lentamente. La fuerza reside en el grado de aceleración».

Grafía-dinamografía… esbozo del tiempo… como lluvia de puntos.
“El tiempo no es continuo, no hay más que mitos temporales, nada de líneas… (Nietzsche)… (picnolepsia de Virilio).
El hombre de ciencia es una verdadera paradoja: está rodeado de los problemas más espantosos, bordea los abismos, y coge una flor para contar sus estambres.

Fórmulas-formas bordes de los abismos de la total identidad dinámica de todo.

Para Nietzsche las artes apolíneas son las plásticas y las dionisiacas las artes vivas (música, danza).
Para Warburg todas las artes tienen, son, una “dialógica” entre lo dionisiaco y lo apolíneo.
Para Nietzsche y para Warburg (son coincidencias básicas)
- El arte está en la nudo, en el centro del remolino de la civilización.

Todo arte es una danza… venida del profundo pasado inmemorial.

- Hay que examinar el arte desde la óptica de la vida.
- Ante una obra de arte nos vemos implicados en algo que es una fuerza vital que no podemos reducir a sus elementos objetivos.

Ante una obra nos vemos implicados con lo nuestro (lo fijo, lo imperturbable) que es el rastro de una fuerza vital ausentada.

- El arte no es desinteresado, no cura, no sublima, no calma.
  El arte es una efectuación de la potencia (del poder).

El arte recrudece, abre el dolor, a la prosecución… al deseo incolmable.

- Arte es efecto de fuerzas que actúan en la impureza del tiempo (platonismo invertido de Nietzsche).

Buscando lo imprevisto, lo sorprendente, el horror.

Las obras son organismos enigmáticos.

Signaturas de fuerzas actuadoras.

- El arte se origina en el dolor en la integración de impureza, fealdad, dolor y muerte.

La obra es espuma solidificada… proveniente de energía trazadoras.

La realidad es dolor. Y de ahí nace la representación (Nietzsche, 1870).
La tragedia es el centro-matriz del arte mismo.

El espacio matriz es la tragedia, el dolor, la impotencia deseante, placentera.

Nietzsche: la infancia trágica sobrevive en nosotros y esa supervivencia nos alumbra en cada instante, inventa nuestro presente y hasta nuestro futuro. La tragedia repite el nacimiento del arte por el dolor. La voluntad sufre y alumbra la apariencia a cada instante… prodigioso dolor originario.
Apolo y Dionisos son la contradicción no aplacada.
La transmisión de lo antiguo. Latencia, supervivencia.
No hay imitación (Winckelman), hay orgía… eso es el arte heleno.

Ver en los griegos "bellas almas", medianías áureas y otras perfecciones o, por ejemplo, admirar en ellos la seneridad en la grandeza, un alma que mira al ideal, una noble simplicidad: he aquí una "simplicidad" que no es, a fin de cuentas, más que una tontería alemana *[niaserie allemande,* en francés en el original] de la que me ha preservado el psicólogo que hay en mí. He visto su instinto más fuerte, la voluntad de poder, les he visto temblar ante la violencia desenfrenada de este impulso. He visto todas sus instituciones nacer de las medidas de salvaguarda que tomaban para ponerse mutuamente a salvo de sus *explosivos* interiores […].

Toda belleza tiene un trasfondo espantoso (fuerza animal, deseo salvaje, muerte cercana).

Deseo de muerte bella… de designio radical de creación y destrucción, de negación y expansión.

Lo dionisiaco en la imagen: la gracia de lo terrible, el combate eterno (Laocoonte), la embriaguez del sufrimiento, la soberanía de la metamorfosis.
Nietzsche diferenciaba arte de la imagen y arte de la fiesta (apolíneas y dionisiacas, artes de la vista y artes del movimiento, artes del sueño y artes de la embriaguez.
Sin embargo Warburg afirma la unidad antropológica de la plástica (dibujo y escultura) y la danza en su concepto de pathosformel.

« […] la embriaguez apolínea excita sobre todo al ojo, que recibe de ella el poder de la visión: el pintor, el escultor, el poeta épico son visionarios por excelencia. En el estado dionisíaco, por el contrario, es el conjunto de la sensibilidad lo que se excita y exacerba hasta el punto de descargar de un solo golpe sus medios de expresión e intensificar a la vez su poder de representación, de imitación, de transfiguración, de metamorfosis [...]».

Para Warburg lo apolíneo y lo dionisiaco se disemina en cada arte, en cada periodo, en cada objeto.

« [Se trata del afirmar que una concepción del mundo antiguo, diametralmente opuesta a la de Winckelmann , responde efectivamente al espíritu del Quattrocento. […] [Hay que] considerar esta inestabilidad clásica en cierto modo como una cualidad esencial del arte y de la civilización antiguas. Los estudios sobre las religiones de la Antigüedad grecorromana nos enseñan cada vez más a considerar que la Antigüedad está de alguna manera simbolizada por un *Hermes bifrons* de Apolo y Dionisos. El *ethos* apolíneo se expande con el *pathos* dionisiaco, casi como la doble rama de un mismo tronzo enraizado en la misteriosa profundidad de la tierra nutricia griega. El Quattrocento sabía apreciar esta doble riqueza de la Antigüedad pagana»

Lo que sobrevive en una cultura es lo más rechazado, o más oscuro, lo más muerto, lo más fantasmático, que es también lo más vivo, lo más pulsional.

7. La imagen superviviente (2) (31/12/12)

G. Didi-Huberman.
Plasticidad del devenir.
Dynamogramas.
La pathosformel.
Gestos memorativos.
La Ninfa.

Un ser en devenir no podría reflejarse en una imagen fija. Necesita metamorfosis: tensiones supervivientes, retornos intempestivos.
Odio lo que no estimula mi actividad (Goethe).

Es absolutamente imposible vivir sin olvido.
El hombre encuentra su humanidad cuando el “resplandor luminoso” de la historia se le aparece.
Cuando la fuerza del pasado es utilizada en beneficio de la vida.
Movimiento es una relación de fuerzas (memoria y olvido) (apolíneo y dionisiaco).
EL devenir es un nudo de tensiones.
Dinámica corporal (Deleuze).
Cuerpo – fuerzas en relación de tensión entre sí. Objeto es expresión de una fuerza.
La historia de un objeto es lucha de fuerzas.
La fuerza es capaz de supervivencia (memoria). Una nueva actividad nerviosa produce de nuevo la misma imagen (Nietzsche).
Documetnos gráficos – carne de la memoria con sangre coagulada de la historia (Warburg).
Supervivencia – es indestructubilidad de las huellas.
El hombre no olvida nada de su dolor originario pero lo transforma todo (esto es la plasticidad).
Fuerza plástica (Deleuze) y en metamorfosis, relación inédita de lo universal con lo singular… relación en que lo uinversal sabe de-formarse bajo cada presión o impulso del objeto local.

Informe-descalificación de lo Universal (Bataille).

Empirismo superior (Warburg).
Saber plástico basado en memoria y metamorfosis entrelazadas.
Lector del Nacimiento de la tragedia y la 2ª “Inactual” (de Nietzsche); materiales, imágenes del devenir.

Warburg busca la supervivencia.

Como fantasma y como metamorfosis (tiempo de los cuerpos).
Antigüedad - lucha de fuerzas plásticas antagonistas - lo apolíneo y lo dionisíaco.
El Laocoonte como paradigma de la animalidad.
La feminidad en movimiento atraviesa el Renacimiento.
Retrato - máscaras funerarias, supervivencia de las imago romanas.
Una superficie era para él un vector plástico del movimiento o del pathos (drapeado - telas).
Un volumen (escultura) era la relación inquieta entre "causa interior" y "causa exterior" estrañadas.
Tiempo -vector plástico de la supervivencia y la metamorfosis de las imágenes.

Habrá gérmenes experimentales grafico -plásticos… fundamentos de supervivencias y metamorfosis… especímenes germinantes….

La historia debe pensarse como una histomatología del tiempo capaz de interpretar las latencias (procesos plásticos) y las crisis (procesos no plástico?). (Burckhardt).
"Demasiada historia marta a la historia" (Nietzsche).

El arte muere cuando la historia lo mata. La historia es la del pensamiento original, la del heroísmo de acción, de creación (Michelet).
La historia puede matar el pensamiento de la fuerza del pasado.
La historia degenera cuando no es atizaba por el aliento del presente.
Hacer que algo desconocido se haga conocido confronta, asegura, satisface y procura un sentimiento de poder con lo desconocido, aparece el peligro, la inquietud, la prepreocupación….
El instinto de causalidad es provocado y excitado por el sentimiento de temor.
Warburg daba sitio a lo desconocido y a lo extraño.
Al contemplar una obra de arte aparece ese "dolor originario" que se advierte como oscura causa de la representación.

La representación causada lleva al dolor originario… que cierra la libertad… la osadía, el placer de lo abismal.
La representación, como el proyecto, son subterfugios del temor de la entrega.

La historia no es ciencia, es arte.

La belleza es la ajenidad en la parada.

Tanto lo artístico, como lo orgánico se señalan en la continuidad de la historia como fuerzas no históricas, como historias y anacronismos.
El arte constituye el lugar artístico por excelencia, el lugar del no -hacer, de la disciplina histórica.

*

Dynamograma….

La historia se mueve.
Supervivencia - efracción y retorno.
Invocar para las imágenes el privilegio de la extrañeza temporal: la inactualidad.
Todo lo que en la historia es significativo no puede aparecer más que como un actuar contra tiempo, sobre el tiempo (Nietrzsche).

El tiempo detenido de lo muerto se aleja y se contrae, no pasa.
Las imágenes son extrañas al tiempo.

La fuerza de la rememoración se sostiene en el olvido….
Contratiempo, contra su tiempo.
Energía vital contrahistórica.
El pasado se constituye desde el interior mismo del presente. El presente se constituye desde el interior mismo del pasado (superviviente).

El pasado es presente atenuado, presente arrastrado, presente des-ocupado, des-plazado….

El contratiempo retorna.
La repetición desune lo repetido.
Eterno retorno - círculo vicioso siempre inesperado en sus efectos de torsión o per-versión.

Ciclo de trazo grueso, ciclo de palpitación de la máquina celeste -terrestre -social… que arrastra la mutación, la sociedad y la caducidad de lo vivo.

El retorno de lo mismo es el retorno de lo semejante.

En las imágenes queda la energía. Cuando las imágenes se vuelven a considerar, el tiempo ha mutado, los ciclos se han cumplido pero las imágenes resisten… como marca de un movimiento corporal, mundo por una pasión.

Agamben: imagen (gleich… lich).
Cadáver… figura fijada.
Lo que retorna es una imagen, una figura (de la situación, del tiempo, del cuerpo, del arte).
Las supervivencias advienen en imágenes.

- Hay que hacer una genealogía de las semejanzas (al margen de las teleologías).
- Genealogía (Nietzsche) es origen y diferencia (aparición)… saber etimológico.

La historia genealogista (Foucault) se ensaña contra su presunta continuidad porque el saber no está hecho para comprender, está hecho para cortar.
La genealogía pretende hacer aparecer todas las discontinuidades que nos atraviesan.
Mirar hacia abajo es mirar las bases mantenidas de la cultura (Foulcault) contratiempo y repetición (memoria).

*

Dinamograma.

Dinamograma es grafía de la imagen-síntoma impulso de la supervivencia.
Trazo de la vida…. Creación de discontinuidad de la fluencia.
Forma de energía (historia del tiempo)
Trazante-acariciante, convulsionante.
Ritmo de habilidades.
Dynamograma es la hipótesis de una forma de las formas en el tiempo.
Warburg busca una estética del dinamograma.
Warburg busca las “fuerzas” de la imagen.
Las supervivencias no fijan significados sino el trazo significante mismo.

Sentido energético del trazar, contra el sentido significante de lo trazado.

Trazo (no del contorno) fundante, de la figura figurante.

Trazo del trazar… marcante, obrante.

Las imagen transmite una impronta de movimiento -> engrama energético
Llamada a la memoria dinamófora (no a la memoria significativa).
Estética de las fuerzas y no de las significaciones (morfología-morfogénesis)

Morfogénesis dinámica de las imágenes matrices (sintomáticas-formantes).

El historiador debería intentar trazar las secuencias diversificadas de las "polarizaciones" extremas del dinamograma.

Dinamograma sería: cartografía de polarizaciones a partir de un esquema energético – trazante – formador – apasionante.

Atravesadas o atravesantes de fases de ambivalencia latente no polarizada (fases informes, contextuales, enmarcantes)

Dialéctica, forma apareciente – fondo disolvente.

Esto enmarcado dialécticamente (missing links) en prácticas artesanas y exigencias burguesas de autorrepresentación sintética… (eclecticismo del poder)
(Orientación + pathos cásico + didactismo + estilización + alegorismo cristiano + lirismo pagano + crucifixión + ménades…).
Las imágenes contienen coexistencias dinámicas de polarizaciones no resueltas (fisionadas).
Freud hablaba de formación (del síntoma, del compromiso, sustitutiva).
Warburg. Las cosas se desarrollan en amasijos entrelazados, causalidad dialéctico-hermética… formación enigmática (el Quattrocento).
Cada objeto de la cultura es una tensión en acto… tránsito de una energía de confrontación.
Los símbolos tienen una estructura dinámica polarizada, inestable, hecha de pulsaciones – inapaciguables, sintomáticas.

Símbolo -> función significadora, función arquetipizante… función narrativa… elucubrante.

La adivinación puede verse como sintomatología de la razón moderna en la que se oponen imágenes, signos, magia y lógica (¿?), ídolos y abstracción.

Condensación enigmática de incitaciones analógicas radicalizadas.
Fisión semántica -> fisión analógica… previamente orientada al sino.

Convivencia de lo apolíneo y lo dionisiaco (lo olímpico y lo demónico).
Con Goethe se hace patente la relación entre cuerpo y símbolo, antropomorfismo-signo (Melancolía de Durero).

La lógica construye el espacio del pensamiento-la distancia entre el sujeto y el objeto- por medio de la conceptualización que *establece distinciones*; la magia viene precisamente a *destruir este espacio, acercando y uniendo* al hombre y al objeto, en el plano de las ideas y en plano práctico; en el pensamiento adivinatorio de la astrología podemos verlos actuar como un instrumento todavía rudimentario, global, con el que el astrólogo puede hacer a la vez cálculos y magia.
La época en la que la lógica y la magia –en palabras de Jean Paul– florecían injertadas en un mismo tronco, como el tropo y la metáfora, es de hecho, de todos los tiempos (*ist eigentlich zeitlos*); y, al presentar una tal polaridad (*eine solche Polarität*), el estudio científico de las civilizaciones saca a la luz conocimientos hasta ahora negados que pueden contribuir a la crítica positiva y profunda de una historiografía.

Waburg aprehende la cultura en términos de pensamiento mítico y de imagen de sustitución, de proceso de defensa, de reflejo fóbico, de magia pulsional, de catarsis.
Fenomenología del cuerpo de la imagen… dialéctica del monstruo, recepción corporal y fantasmática del sujeto frente a la imagen.
La imagen late, y la cultura en ella también… entre la afirmación y la denegación.

*

Lo muerto es lo inmóvil (la imagen como figura), lo superviviente es lo que se mueve (vibra) (la imagen como dinamismo marcado) (vaciado de un molde dinámico).

*

Pathosformel.

Ghoete –Laocoonte-> onda petrificada (Pompeya -ciudadanos petrificados)… si algo se mueve hay un resto de vida.
La supervivencia (el movimiento ausente).
Residuo del movimiento de la vida… otro género de vida….
…Movimiento corporal ausente (contramolde) -> fórmulas del pathos, fórmulas antiguas de gestualidad afectiva (poética, musical, danzante) gestualidad patética.
Experiencia afectiva, exageración gestual.
Ethos apolíneo.
Pathos dionisíaco.
La pathosformel es negada por: Gombrich, Chastel, Francastel.
Pathosformel -fuerza + forma (pasión apaciguada en un arquetipo) temporalidad del artista + espacialidad del objeto.

En el trabajo artístico se superponen la visión desde dentro, fuerza dinámica (que no es visión, sólo es trazado) y la visión exterior (lo que aparece... asemejándose, equilibrándose, convencionalizándose, o no).

Pathosformel es una noción apasionada,.
Laoconte es la obsesión de Warburg.
Las grandes energías configurantes detrás de las obras, formas eternas de expresión (de trazado pasional, danzante) del ser del hombre.
Toda configuración creadora vista como lenguaje único, como fuerzas de movimiento aparecidas en la antigüedad.

Fuerzas, energías configurantes contenidas en las mismas formas (formaciones) década objeto (obra) singular.
Pathosformel es fusión, formación, contenido pasional, intelectual (Agamben).
Imbricación: configuración en que cosas heterogéneas y hasta enemigas, se agitan juntas, nunca sintetizables pero imposibles de separar.

Diferencias montadas… amasijos (convención + diagrama catastrófico, cliché + arrebato) (Deleuze).

Amasijo de tiempos heterogéneos, reactivos, discontinuos. Eros y Tanatos, lucha a muerte con el deseo (pulsiones desmontantes).

Tiempo impersonal y danza del cuerpo apasionado.

Mociones (e -motivas) fijadas… que atraviesan el tiempo..
Fuerza formadora del estilo, fósiles en movimiento… (Buscar Espectros de Agamben).

*

Pathos no se opone a la acción en la tradición filosófica, pathos se opone a la sustancia, es pasividad, es sabiduría.
Aristóteles: lo que sufre es lo disímil pero, ya sufrido, es semejante.
Nadie sabe lo que puede un cuerpo (Spinoza).
Filosofías de la fórmula (Frege, Cassirer) (fantasía y expresión) están detrás de pathos.
Lenguaje a partir del afecto, del pathos de la emoción.
Schiller: el pathos es pues, la primera e indiscutible exigencia que se plantea el artista trágico… para llevar la representación del cumplimiento tan lejos como posible sea y esto sin reprimir su libertad moral.
La primera ley del arte trágico es la representación de la naturaleza sufriente.
La segunda es la presentación de la resistencia moral al sufrimiento.
Goethe: (sobre el Laocoonte)… lo llamaría idilio trágico… lo esencial es la elección del momento transitorio… un poco antes… de toda resolución. Abrir y cerrar los ojos repetidamente y se verá el mármol entero en movimiento.
Relámpago inmovilizado, ola petrificada.

Parada tensa… parada de una danza.

Heurística del movimiento, del tiempo móvil.

Movimiento reflejo.

Ante los propios sufrimientos y los ajenos el hombre no dispone más que de tres sentimientos: el miedo, el terror y la piedad (Goethe).

Heurística del tiempo móvil, postura mnemónica aislable en una danza.

Pathos (en Nietzsche): cuando el dolor deviene arte trágico, cuando la fuerza inconsciente se hace productora de formas.

Dionisos – diagramar catastrófico, sentido como abismo.

Pathos engendra forma, es formador, pasión reactiva… intensifica, da movimiento…
Voluntad de poder… poder de ser afectado… forma afectiva primitiva de la que derivan los sentimientos.
La voluntad de poder es pathos…

Pasión reactiva, pasión desencadenante movilizante… transformante.
Trazar es formar lo primitivo, lo originario… constantemente.

Warburg estudiaba la historia de los gestos (fisiognómica,, expresión, etc).

Natchleben – destino.… Permanencia heurística…

Lenguaje de gestos. Wundt, a partir de una moción afectiva… llegando a una sintaxis elaborada… empatía.
Gestos-imágenes esbozadas en el aire (indios, napolitanos, etc).
No hay inscripción de la imagen más que sobre el fono de un lenguaje de gestos.

Todo fondo es un campo legible… disolutor, tanático.

Mímica y plástica se relacionan (Schmarsow).
La psique deja huellas en la historia, se abre camino y deja su impronta en las artes visuales.
Karl Lamprecht inicia una campaña de recogida de dibujos de niños.

*

Fórmula patética (pathosformel) (motricidad-hacia el símbolo…).
Laocoonte.
Todo lo que pasa en los cuerpos depende de un cierto montaje del tiempo (del momento?) (expresión motriz).
Buscar fórmulas primitivas del pathos.

En vez de especies gráficas, primitivas gráficas? O especies germinales gráficas.

Laocoonte, proximidad humano-animal.
Serpientes como sobre musculatura… escultura visceral.



Juegos de hibridaciones.
Cuerpo en tensión… en medio del movimiento.
Warburg se maravilla ante los amasijos dionisiacos de los sarcófagos antiguos.
“La expresión de las emociones” (B. Florencia).
Vocabulario de los gestos.
Principio dialéctico del gesto expresivo.
Darwing: “Principios generales de la expresión”.

Impronta: acción directa del sistema nervioso (independiente de la voluntad).
Desplazamiento: el hábito es tan poderoso que la utilidad del acto expresivo pasa a segundo plano.
Antítesis… movimientos opuestos adquiridos por hábito.

Todo acto, cualquiera que sea su naturaleza, que acompañe constantemente a un determinado estado de espíritu, se convierte inmediatamente en expresivo. Es el caso, por ejemplo, de la agitación del rabo en el perro, el alzarse de hombros en el hombre, el erizamiento de los pelos, la secreción del sudor, las modificaciones de la circulación capilar, la dificultad de la respiración o la producción de sonidos diversos por el órgano de la voz o por otros mecanismos. Hasta los insectos expresan con sus zumbidos la cólera, el terror, los celos y el amor. En el hombre, los órganos respiratorios juegan un papel capital en la expresión, no sólo por su acción directa sino también y en mucha mayor medida de modo indirecto.

Los gestos expresivos son biológicamente inútiles.
El hombre se confronta al mundo por medio de improntas expresivas.

Es en la región de los trances orgiásticos donde hay que buscar la impronta (*Prägewerk*) que ha impreso en la memoria las formas expresivas (*Ausdruckformen*) de las emociones más profundas, en cuanto que pueden traducirse gestualmente, con una intensidad tal que estos engramas de una experiencia apasionada sobreviven como patrimonio hereditario grabado en la memoria (*diese Engramme leidenschaftliceher Erfahrung überleben als gedächtnisbewahrtes Erbgut*) y determinan de manera ejemplar los contornos que encuentra la mano del artista cuando los valores supremos del lenguaje gestual tratan de adquirir forma y salir a la luz por medio de la creación artística.

Toda transformación energética de lo orgánico (acto) deja una impronta.
Engrama – imágenes recuerdo (R. Semon).
Cuando mueren las sensaciones originales (excitaciones), sobreviven los engramas.
Engrafía – latencia operativo de la excitación original. Retorna a veces (momento de ectoria).

Las fórmulas antiguas del pathos se fijan en los accesorios animados (vestimenta y cabellera).
En Botticelli todo el movimiento pasional del alma pasa por el accesorio exterior animado.
Warburg lo llama desplazamiento expresivo; vestidos, cabellos, fondos rocosos, edificios, paisaje.
El desplazamiento produce intensidad.
¿Hay un inconsciente de las formas?
Antítesis – inversión de sentido… inversión energética.

Energía, tensión… contratensión de lo animado… que se refleja en la tensión del trazado… y así.
La impronta del trazar recoge y se apoya en la tensión del estar en tensión el cuerpo.
Tensión -> gesto-> Quietud – dinamicidad.

Warburg encuentra esquemas de inversión dinámica. Vaivén, dionisiaco-apolíneo (dionisiaco-apolíneo).

Porque la formación artística superpone a gestos enigmáticos… visiones de quietud.

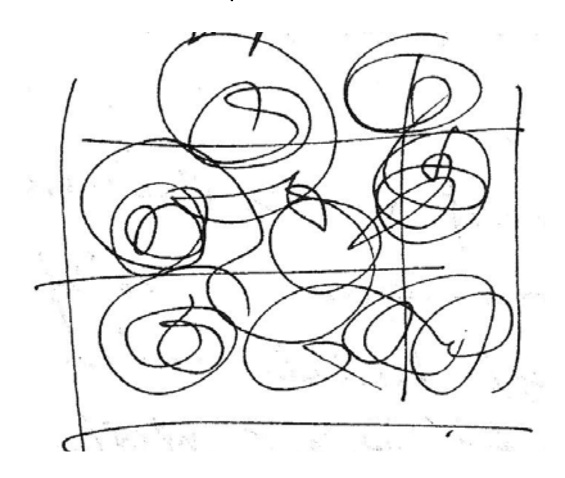
*

Ninfa.

Debate, deseo, combate en la “fórmula patética”.
Exuberancia dionisiaca.

Las obras de arte son organismos enigmáticos.

Warburg proyecta una clasificación de "esquemas de fórmulas patéticas" pero lo abandona llenando el cuaderno de "serpientes enroscadas.



De ahí pasa al "Atlas Mnemosyne" un montaje no esquemático nunca fijo… transiconográfico.

1893. Pathosformel (en Botticelli) fuerza formadora del estilo a través de procesos de amplificación del movimiento.
Superlativos del lenguaje gestual.
La extrañeza se asocia a la intensificación de gestos, volcándolos a la supervivencia.

Intensificación -> (caricatura), fuerza radical y emoción… que luego se serena-> Contención de la pasión (M. Ángel)… suavización de lo extremo (recuperación del estilo).

Paralelismo con el habla.
Warburg habla de apalabrar la imagen… intenta reconstruir el lazo de connaturalidad entre la palabra y la imagen.

Aquí se lanza una vinculación de la representación con el relato que no es puramente de "ilustración".

Se puede decir que las técnicas del cuerpo (técnicas sociales comunicativas) (saludos, danzas, combate, deporte, reposo, sexo, etc) ofrecen una articulación privilegiada para la connaturalidad entre palabra e imagen.

Relato de tensión, relato de parada….
Relato de violencia interior.
Pero también, vinculación entre palabra y gesto, entre palabra-tensión-gesto.

En los cuadros todos danzan.
Nietzsche habla de la danza como lenguaje gestual realzado (visión dionisiaca del mundo).
Ninfa es la danzante femenina.
Heroína de esos movimientos efímeros del cabello y la vestimenta.
Ninfa adquiere vida bajo la acción (soplo) de una causa exterior.
Extrañeza de atmósferas y textura.
Ninfa-pathosformel.
Ninfa-mujer viento (Venus, Diana, Victoria, Judith, etc) (láminas 46 y 48 de Atlas).
Ninfa es esencialmente táctil.

Duncan - menadismo fin de siglo… (Hoffmanstahl, D'Amunzio, Mallarmé…). Toposformel (Brandstetler).
En la danza, la vestimenta se convierte en algo así como el espacio intersticial, danzante él mismo, entre el cuerpo y la atmósfera que este habita.
El entusiasmo ritual engendra la danza orgánica. El entusiasmo está cerca de la adivinación (Estrabon).
M. Emmanuel: frente a la danza académica, los griegos prefieren la disimetría, el desorden aparente.
Desmesura, lo dionisiaco, lo trágico.
Ninfa-coreografía del deseo.
Ninfa-erotiza el combate de unos contra otros.

8. Leyendo Babelia (26/01/13)

A. Muñoz Molina y Cristina Iglesias.

El arte, cuando dejó de ser reportaje (A. Muñoz Molina), se hizo enigma.
¿O siempre supuso la aparición de lo enigmático?... lo formante pasional.
Fietta Jarque la articulista de Cristina Iglesias, cree, dice, afirma que las obras de la escultura involucran.
El arte señala lugares inesperados extraños. Ficticios.
Cristina Iglesias intenta configurar lugares que funcionan como "trampas para la extrañeza".
Una exposición es una propuesta de viaje (por el mundo de lo muerto, de la muerte).
Dice: "Busco alternativas que activen el lugar", áreas de deseo. Evoca el "Étant Donnés" de Duchamp como una pieza reverberante.
Hace instalaciones… interioridades, fascinada por las grutas, los refugios, los sótanos, lugares en donde siempre hay algo a punto de ocurrir, a punto de repetirse, como el juego del aparecer-desaparecer de los niños.
Quiero crear un lugar donde no ocurra nada", soy una constructora".

"¿Como puede ser representado el viento?".
El viento no se puede representar pero se puede sentir, oír, palpar… un lugar para el viento es un lugar para pararse, dejarse tocar, oler, relajarse y oír.
Habla de Vladímir Tatlin (la torre del homenaje a la Tercera Internacional) y su fuerza interior, y de Walter de María.
Caminar te hace pensar.
Hago esculturas habitables para viajantes (viajeros?) de la imaginación.

9. Ontología del dibujo (07/02/13)

T. Hildebrandt. "E. Society for Aesthetics Conference 2012".
(U. do Minho, Braga. Portugal.)

El dibujar es un abrir… Abrir, principiar (iniciar), originar, impulsar.
Nancy piensa el dibujo (dibujar) como el sentido del gesto… (Las Musas) (dibujo de las cavernas).
… en el dibujar… se crea un cuerpo en el efímero acto de gesticular (forma formante) y, así, ocurre el trazar (forma formada; de K. Fiedler y L. Pareyson).
La polaridad entre gesto y "trazo" permite pensar el dibujar como concepto "incoativo".
Gesto-trazo…
La apertura de trazar… se "pierde" (se olvida) en la exterioridad sentida del dibujo hecho.
El paso del gesto al trazo es fundamental.
Exterioridad es exacción, extracción, excepción, extensión, extra-partes, exnihilo, existencia, ex-posición, ex-actitud… Lógica del ex, ontología del ex, ex-ontología (Erich Horl).
¿Cuál es el nacimiento de la con-figuración (figuración, formación…)?
¿Cuál es el uso de la metáfora nacer en relación al gesto?

Gestar es preparar el nacimiento, formar algo… sin llegar a ser externado.

¿Dónde emerge el gestar en el dibujar?
El dibujar funciona como paradigma del sentido gestual, gesticulante (gestante).
Apertura, abierto y externalidad son cuestiones ontológicas acerca de la producción de sentido que aparecen de la continua deconstrucción del trabajo de M. Heidegger.
(Las Ninfas de Warburg-Agamben)
(Ver Nancy: "El nacimiento de la presencia" y "Singular-plural").
Nancy enfoca el dibujar desde una deconstrucción de la ontología.
¿Cómo puedo entender este dispositivo constituido por la diferencia entre dibujar (proceso) y dibujo (imagen)?
¿Si el gesto es a la vez posibilidad (dinamis) y realización (energía) cómo diferenciar dibujar y dibujo?

André Leroi-Gourhan: “El gesto y la palabra”.
Derrida. “Sobre gramatología”.

En el “Gesto y la palabra” se plantea la relación entre mano, ojo y mente.
En el principio de la figuración pictórica aparece el gesto abstracto del “homo pictor”. Hay un nacimiento del grafismo a partir de la observación de los gestos trazadores de la mano.
No se empieza con representaciones “naives” de la realidad, sino por “abstracciones”.

No señor. No son abstracciones, son decisiones trazadoras, impulsos ex-ternalizadores, rúbricas, escisiones… que evocan…

El modo de expresión (?) creado por la mano del “homo pictor” se equilibra (contrabalancea) con el lenguaje verbal creado por el “homo erectus”.
La mano deviene creadora de imágenes no ligadas directamente con el progreso del lenguaje verbal, sino en paralelo con él.
La mano tiene (fabrica) su propio lenguaje.
El gesto interpreta el mundo (?) y el mundo palpita en la expresión gráfica.
Derrida señala el trabajo de L.G. como problema de “exteriorización de la memoria” (Gramatología).
Stiegler: exteriorización como externalización de un interior o concienciación de lo vivo…

Concienciación es extrañamiento… externalizado de un proceder-bullir interior.
Patentización expresable, expresante, de una dinamis interior.

Derrida: “Memoria de la ceguera” (Louvre, 1990) (de ese libro habló en Madrid), relaciona dibujar y ceguera.
Aquí enfatiza el concepto de caricia (tacto) asociado a todo gesto, dibujante (ver Corpus…)
El tema del dibujo ciego (del ciego) es la mano… la acerca a una fenomenología del tocar y a una estética del logos restringido a una epistemología del “ver” iluminado (idea, eidos)…).
Derrida “On touching”… corporeidad manifestada.
Trazar-retrazar-retirar.
El acto de dibujar una línea marca un bordear que produce un trazo con una retirada.
El dibujar no puede ser capturado en el dibujo final.
El gesto dibujante no imita… significa sin un fin.
G. Agamben: “Notas sobre gestos” (en “Sentidos sin un fin”, “Anotaciones sobre política”) (Finalidad sin fin).
La invención del trazo no sigue a lo que es presencialmente visible…
Derrida habla de nacimiento del grafismo en el origen de las imágenes (el evento que se manifiesta el mismo como aparición).
“La extensión manual sigue la línea trazante que se anticipa a la mano y la empuja por la pared de la gruta” Mano que es puro tocar la roca frente a su resistencia… produciendo marcas… tacto que, dividido, separa la mano de la piedra abriendo continuidades en distintos lugares… figurando la figura que, de pronto, ofrece su brillantez.
La mano es el lugar de nacimiento de la imagen dibujada, y también, del hombre (pintor) como animal dibujante.

Dibujar que busca una imagen, o dibujar que arrastra imágenes en su producirse.

EL dibujar es el abrirse de la formación, proceso abierto y procreación de una imagen.
Dibujar es proceso en estado naciente.
Dibujar (su gesto) es una fuerza formativa, un impulso, una iniciación.
Gesto es un concepto incoativo diferenciante entre la forma formante y la forma formada.
Comienzo, presentación y aparición no pueden ser separados.

El proceso dibujante no tienen fin, ni formación conclusiva (Status formandi=Status nascendi) ¿Qué es lo que lo hace ultra-estable?
Aquí entra el concepto de placer.
El placer del dibujar lo ve Nancy en que dibujar-tocar es parte de la experiencia estética.
En las manos se produce al tiempo el toque (caricia), el gesto y la exteriorización.
Tocar es una exteriorización.

Un extrañamiento radical, polarizante… cortocircuitante, tocar, trazar, acariciar, desdoblarse, asistir al éxtasis… de lo corporal-ajenizado.

Dibujar es un discurrir óntico.
Convergencia entre ética y estética
Ontología del gesto.
Poder y actividad (dinamis y emergencia).
El dibujo del dibujar es un paradigma de lo enigmático.
EL gesto dibujante es, a la vez, la posibilidad de su autogénesis. (Nacimiento, venida, aparición).
Cy Twombly: Cada línea es la experiencia actual de su historia naciente. No ilustra, es la sensación de su propia realización. El gesto como potencia entra en la acción gráfica no para disolverse, sino para permanecer en ella como potencia.

Como potencia disecada… mineralizada.

*

Gregorio de Nissa. “Tratado de la creación del hombre”.

“Nuestros cuerpos, organizados en nuestra mente… como en la música (y el músico.
Una nota de lenguaje golpea en nosotros y nos hacemos capaces de hablar.
El privilegio del habla no sería nuestro si nuestros labios tuvieran que representar lo onírico y los asuntos de nutrición de nuestros cuerpos.
Pero nuestras manos se ocupan de esas cosas, liberando nuestra boca para otros asuntos”.

*

Las manos reaccionan a lo onírico y a los asuntos de la supervivencia, nutrición, exoneración y aseo.
As,í nuestra boca solo tiene que articular palabras… arrastrando con ellas (mejor, acariciando) la designación y la sintaxis del narrar… la extrañeza de describir los aconteceres de manera que no escapen al sentido.

10. Dibujar (08/02/13)

Dibujo y habla con productos liminares entre el interior y el exterior, son formas de seccionar el ex-sistir.
Dibujar y hablar son modos de apertura, de designio, de compromiso presentador, formas de abrirse al exterior, de proyectarse sobre las cosas… circundantes.

11. Concepción (18/02/13)

Philipope Boudon. “Conceptions de la conception”.
Concebir. (Les cahiers de la recherche architectural, nº 34, 1993).

Aproximaciones a la concepción.
Italo Calvino – El emperador de China encarga a un artista el dibujo de un cangrejo. EL artista le pone como condición disponer de una villa y su servidumbre durante un año. El emperador acepta.
12 meses después el dibujo no está hecho. El artista pide al emperador 6 meses más… El emperador accede.
Al cabo del lapso, el emperador demanda su cangrejo. El artista toma un papel y en cinco minutos dibuja el más bello cangrejo que nunca se vió.

*

¿Cuándo se produce y cuánto dura la concepción?
Concepción es dibujo (acción).
Concebir es dibujar? O preparar.
Tantear, gestar… antes o alrededor de dibujar (o proyectar).

¿Esquemas generativos?

Se puede identificar dibujar y concepción.
Hay diferentes concepciones de la concepción.
Aquí concepción es “acotación”, “concepto”.
Concepto – concepción… Lo concebido, lo definido.

Procesos de concepción edificatoria (en arquitectura).
Procesos de concepción… arquitectónica (no en arquitectura).

M. Conan. “Concevoir une projet d’architecture” (ed. Harmattan, 1991).

Tendencias:
1. Sociología de la concepción.
2. Epistemología. “La concepción es una nueva idea”. H. Simon (Sciences de l’artificiel).

Puntos de vista
1. Concepción como campo de estudio.
Proceso de concepción orientado a la producción de edificios… diseño de edificios como reinterpretaciones sociales en el campo de la arquitectura desde un cuerpo (sistema) de valores personales.

El arquitecto diseña (desde dentro) o desde fuera… atendiendo a su fantasía y a los datos sociales (de hábitos, de marketing…).

Estos enfoques, años atrás, eran comunes. Intentando ajustar el diseño de edificios a “demandas” generalizadas (standarizadas).
Quizás el “enmarcado” de la vida profesional… señala un modo metodologizable de acometer el diseñar, sin señalar como alcanzar la invención.

Diseñar es puro mediar.
Mediar es organizar, buscar sentidos organizativos a las tendencias apalabradas de los implicados en la edificación.

Proceso quiere decir parte de la determinación de la concepción vinculado a los conjuntos de valores que afectan a los edificios.

Conjunto de valores-> ver-> Limpieza eficiencia constructiva, mantenimiento… acondicionamiento… hábitos morales… modelo de marketing.

J. A. propone analizar el proceso de concepción… propone una deconstrucción metodológica.
La construcción de una signatura.
Análisis de: contexto, datos (dados, impuestos) y condiciones de trabajo (organización profesional).

El trabajo en grandes grupos de arquitectura supone un análisis, decisión de descomposición del problema en facetas (situaciones, campos de morfologización) relativamente autónomas o, al menos, independizables.
Esto lleva a la discretización de aspectos significantes (materiales, formales, operativos…) tratables por separado y luego “fundibles” u organizables fácilmente en propuestas (fisión semántica).

La concepción arquitectónica resulta de un proceso “objetivable” determinado por condiciones descifrables (parametrizables) finalizado por “apuestas” (tentativas) discernibles y conducido por agentes identificables.
El proceso es generalmente socializado, interactivo y negociado.
M.R. (Lakoff Y Johnson) se apoya en el papel de la metáfora en nuestros conceptos y experiencias.

Arquitectura – es proceso remitido a una dinámica conceptiva realizativa plural.

El cognitismo modificará la visión.

Emergentismo-> posibilidades de fisión ¿Qué cosas con fisionables?

¿Cómo se conciben teorías científicas nuevas?
¿Cómo podemos observar el pensamiento en tanto que concibe una nueva idea?
Edificios y ciencias son similares (análogos).
Invención en edificación es concepción.
Teorías de invención son estudios de las condiciones donde emergen las innovaciones.
Concepción, decisión, representación amalgamadas como concepción e invención.
Diseñar un edificio es inventarlo y "representarlo" (presentarlo como simulacro de representación).
Alvar Alto intentó definir la concepción arquitectónica pero le falló la modelación y se quedó en la influencia de los materiales en la edificación.
Solo poseemos objetos ya concebidos.

La concepción en la enseñanza es distinta… puro juego ficcional, puro juego configurador… que hay que precisar.

D. R aproximación antropológica al imaginario (psicología cognitiva y antropología).
El proceso descansa en la asociación de imágenes y esquemas dinámicos y su marcha.
¿Cómo la forma edificatoria conserva las profundidades semánticas de la imagen?
Borrado de sistemas mitosimbólicos en las sociedades modernas (transdiciplinidad).

Algunos reclaman una diferenciación radical entre "concepción" y "proyectación".
Hablan de figura generativa.
El proceso de concepción de edificios tiene un doble aspecto, verbal e icónico.
Concepción (conce-voir) expresan tensión entre ver y concepto.

¿Cómo se comienza un proyecto?
Figura geométrica (o desencadenante).
Edificación – ciencias de lo artificial de H. Simon.
Mejoramiento… memorias artificiales organizacionales.
R.P. quiere agrandar la noción de proyecto.

Fantaseo organizativo edifical… sometido a la noción de proyecto (anticipación mesurada socialmente) y a la crudeza de los "tipos".

El proyecto es un eslabón de un proceso más general que lo sobrepasa en temporalidad (hacía arriba y abajo).

El proyecto de arquitectura es un lugar de producción de conocimientos conceptivos.
Concepción – a partir de un esquema plástico entendido como principio generador formalizable en un conjunto de reglas de producción.

En las regla del discurso, Foucault, define el contenedor evaluador morfologizador que mide, modula… lo que se puede decir…
Ese contenedor evaluador (elástico) es el obstáculo por donde debe de circular la energía formadora… generando lo producido como algo producible.

Las situaciones edificatorias tienen, a veces, parámetros muy fijos (tipologías).

Espacio arquitectónico: tiene querencia a convertirse en ámbito de la organización.

Es distinto generatividad que génesis.
La concepción de edificios es un proceso indeterminado.

*

Concepción.
Conceptual.
Concepción – efecto de concebir. La virgen.
Concepto – idea que forma el entendimiento, sentencias, agudeza. Opinión, juicio.
Determinar una cosa en la mente después de examinadas las circunstancias. Definición.
Noción universal y abstracta, sin existencia fuera de la mente (entre realismo y nominalismo).
Concepto: noción… idea… pensamiento.
Logos.

Universal… que define la naturaleza de una realidad. Esencia. Substancia.
Caracteres comunes a un grupo de cosas y sus formas (eidos).
Las formas de la realidad corresponden a los conceptos que la mente forja (a base de abstracciones y percepciones).
Aristóteles.
Concepto – notio (noción).
Suarez. Se llama concepto formal al acto mismo, al verbo con el que el entendimiento concibe una cosa o una razón común. Concepto objetivo es la cosa o razón que se representa por medio del concepto formal.

Concepto es aquí representación (cartografía) apalabrada de cosas y razones.
Enunciación, declaración.

Concepto también es “idea” (a partir de Descartes).
Concepto – esencia?, intención del alma, o término.

Concepto es contenedor de experiencias vivas entre las cosas (vacío, sentado)

Kant. Sensaciones y percepciones <-> conceptos.
Intuiciones <-> conceptos.
Los conceptos sin intuiciones son vacíos.
Conocimiento = concepto aplicado a un material que está dado en las intuiciones.
Marco dentro del cual encaja la experiencia posible.
Conceptos en general y conceptos del entendimiento (categorías).
A priori, categorías que establecen las reglas mediante las cuales se ordena el material de la experiencia.
Concepto, marco, paradigma.

NOTAS

NOTAS

CUADERNO



Cuadernos.ijh@gmail.com
info@mairea-libros.com

